

une revue de scénographie/scénologie n°1 — juin 2007

.....
MIREILLE BERTON L'illusion de réalité à l'épreuve de la scène : théâtre, cinéma
et rêve dans *Sherlock Junior* de Buster Keaton **MICHEL ENRICI** La Règle du genre
et le genre du jeu **STÉPHANIE JAMET-CHAVIGNY** *Dogville* de Lars von Trier :
quand l'imaginaire de la scène se fait pluriel et que le cinéma s'affirme comme
hybride **GUILLAUME LE GALL** Formation d'un imaginaire de la scène :

L'IMAGINAIRE
DE SCÈNE
AU CINÉMA

les conditions d'apparition des images dans
le film *Une sale histoire* (1977) de Jean Eustache
VINCENT VATRICAN Herbert, Lewis et nous
TANGUY VIEL Déjà-vu
.....

L'illusion de réalité
à l'épreuve de la scène :
théâtre, cinéma et rêve
dans *Sherlock Junior*
de Buster Keaton

.....
Mireille Berton

DANS

Sherlock Junior (1924), Buster Keaton joue le rôle d'un projectionniste qui s'échappe d'une réalité insatisfaisante en s'incorporant mentalement dans le film (intitulé *Hearts and Pearls*) défilant sur l'écran de la salle de cinéma dont il est l'employé (fig. 1 et 2). L'écran se transforme alors en surface de projection d'un rêve issu de fantasmes nourris par sa soif de reconnaissance sociale et affective. Le rêve de celui qui aspire à devenir grand détective se transforme littéralement en un film-dans-le-film qui reconstruit, à partir des données de la vie réelle du héros, une réalité corrigée, améliorée, sublimée par les forces du désir inconscient¹.

Sherlock Junior offre la possibilité d'appréhender le motif et la notion de scène à trois niveaux – théâtral, cinématographique et psychanalytique – qui s'articulent de façon à former un complexe permettant de s'interroger sur les mécanismes du phénomène de l'illusion de réalité en jeu dans un grand nombre de régimes spectatoriels. Ce film, en effet, engage le spectateur dans un système perceptif et métapsychologique dépendant de l'interaction entre trois dispositifs scéniques» que sont la scène théâtrale, l'écran cinématographique et la scène du rêve. Posant la question plus large des parentés et des écarts entre théâtre, cinéma et psy-

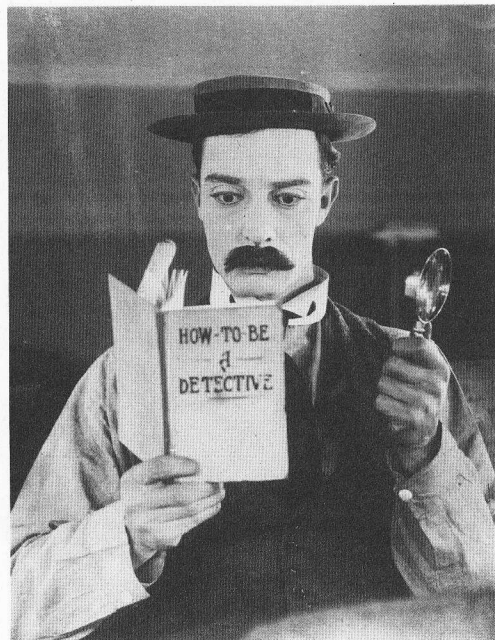


fig. 1

chanalyse conçus comme « machines » à fabriquer des images et des imaginaires, cette « triple scène » peut être envisagée en fonction des modalités d'échanges entre l'écran cinématographique (configuré ici comme espace scénique), avec, d'une part, la scène théâtrale, et d'autre part, la scène de l'inconscient. Afin d'éclairer la présence du modèle théâtral dans *Sherlock Junior*, un détour par les affinités historiques et sociales des salles de théâtre et de cinéma au début du XXe siècle s'impose.

La théâtralité au service de l'illusion cinématographique

La salle de cinéma qui apparaît dans *Sherlock Junior* correspond tout à fait à l'iconographie du palais prestigieux conçu dans les années 1920, confirmant ainsi une tendance importante du cinéma muet qui va transférer le trope théâtral des lieux de diffusion à l'espace représentationnel lui-même¹³. La séquence précédant l'entrée fantasmatique du héros dans le film en cours de projection donne l'occasion de découvrir une salle de cinéma munie d'une fosse d'orchestre occupée par trois musiciens, d'une scène relativement profonde encadrée de deux piliers, d'un rideau de scène retenu à la française, d'une frise et d'un écran qui s'insère dans la toile de fond noire de l'arrière-scène (fig. 4). Le cinéma vient donc littéralement s'inscrire dans le dispositif théâtral, autorisant ainsi la cohabitation de deux espaces, l'un physique, l'autre imaginaire, qui ne tarderont pas à fusionner dans une fiction tertiaire¹⁴. Du paradigme théâtral, le cinéaste et comédien retient avant tout la conception classique de la scène à l'italienne (dès le XVIIe siècle) fondée sur les principes de la perspective monoculaire visant à créer l'illusion d'un espace réaliste, homogène, cohérent et focalisé en fonction d'un point de vue virtuel (l'œil du prince).

Mais si Keaton se réfère au théâtre classique, il se rapporte aussi à la tradition du vaudeville dont il est directement issu, étant né dans une famille de comiques ambulants se produisant dans des spectacles populaires¹⁵. En passant de la scène à l'écran, loin d'abandonner ses racines professionnelles, il maintient et reconduit la technique vaudevillesque basée sur l'improvisation, le sketch visuel, les acrobaties, la discontinuité narrative, les adresses au public, et surtout le respect d'un champ de vision suffisamment large pour mettre en exergue la virtuosité physique



fig. 4

impliquée par son jeu d'acteur. L'échelle de plan choisi pour cette séquence préliminaire (cadrée au niveau du proscenium, laissant la fosse d'orchestre en amorce), indique la dette contractée envers la scène de vaudeville qui exige aussi une visibilité distale afin d'apprécier la chorégraphie d'ensemble.

Cette série de plans a été mise en scène de manière tout à fait particulière puisque l'action du film-rêve prend place à l'intérieur d'un espace organisé afin de donner l'illusion d'une image cinématographique bidimensionnelle¹⁶. En effet, Keaton a aménagé, sur un plateau de tournage spécial, une scène simulant un écran de cinéma, et ce, grâce, d'une part, à un très fort éclairage (imitant la luminosité artificielle de l'image de cinéma) qui isole cette zone par contraste, et d'autre part, grâce à l'usage d'acteurs réels qui, comme des comédiens de théâtre, évoluent en performance « directe », alors que le spectateur pense être un observateur au second degré d'une expérience ayant été enregistrée préalablement (fig. 5). Ainsi, cet écran cinématographique n'est autre qu'un décor en abyme dans lequel les images du rêve s'enchaînent, soit une seconde scène

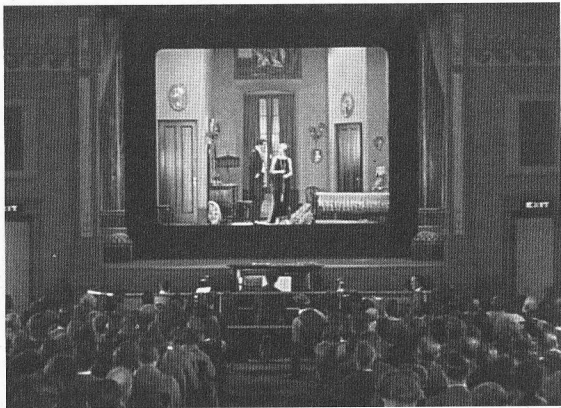


fig. 5

aménagée à l'intérieur du décor principal, et non une image obtenue par le procédé de la double exposition. Cette séquence a été élaborée de façon à montrer simultanément, dans un même champ, deux espaces scéniques différents (l'un réel, l'autre imaginaire), mais qui, à l'instar d'un trompe-l'œil, paraissent se superposer comme dans une surimpression, alors que l'effet visuel « logique » aurait dû permettre, en vertu des lois de la profondeur de champ, de distinguer un plan de l'autre.

Cette technique de la scène du rêve encastrée dans le décor¹⁷ – jugée archaïque par certains auteurs dans une période où la surimpression et l'exposition multiple sont utilisées couramment – reste conforme à l'esthétique du plan-tableau à l'œuvre dans le cinéma des premiers temps (1895-1910)¹⁸. Puisant bien souvent dans le répertoire scénographique du théâtre et de la peinture classiques, les réalisateurs des origines travaillent en fonction de certains critères définitoires du mode de représentation primitif tel qu'analysé par Noël Burch¹⁹ : autarcie du plan fonctionnant comme un tableau, frontalité de la mise en scène, fixité de

l'objectif, relative planéité de l'image (renforcée par l'utilisation de toiles de fond peintes) et jeu d'acteur par mouvements latéraux. Keaton, également, conçoit sa double scène comme une boîte cubique à profondeur restreinte où l'action se déploie frontalement en fonction d'un spectateur idéalement centré.

Il faut relever ici le curieux retournement engendré par le fait de mettre le théâtre au service de l'illusion de réalité cinématographique, alors qu'une grande partie de la tradition théâtrale d'orientation réaliste inclut les ressources offertes par des dispositifs de projection d'images animées pour créer des effets spectaculaires et/ou naturalistes dotés d'un grand coefficient de vraisemblance. En effet, aux XVIIIe et XIXe siècles, les décorateurs de théâtre ne se limitent pas aux cycloramas peints en trompe l'œil pour rendre compte d'un environnement phénoménologiquement plausible, mais s'appuient aussi sur une machinerie complexe comprenant bien souvent des dioramas ou des lanternes magiques capables de mettre en mouvement le perçu²⁰. Dans *Sherlock Junior*, le paradoxe consiste à échafauder un simulacre de réalité à partir d'éléments tridimensionnels dont on gomme le relief pour obtenir l'illusion d'une image visuelle plane, tout en sachant que la perception d'un film dépend d'une série de paramètres (technologiques, physiologiques et psychologiques) qui font oublier son caractère fondamentalement bidimensionnel²¹. L'instauration d'un régime de croyance suffisamment efficace pour assurer l'adhésion du spectateur est garantie ici, non pas par la représentation d'un monde réel qui se substitue à lui, mais par un réel qui se donne à voir comme représentation. Il faut rappeler qu'au cinéma, l'illusion de réalité reste tributaire de la double réalité perceptive d'une image pouvant être appréhendée à la fois comme « portion de surface plane [...] qui peut se voir » et comme « portion de monde en trois dimensions [qui] existe uniquement

pour la vue»²². Si cette ambiguïté de l'image de cinéma est prise en compte par le dispositif scénique imaginé par Keaton, elle est obtenue par des moyens tout à fait inverses à la tradition pictorialiste de l'histoire de la représentation, et notamment du réalisme bourgeois qui s'impose au théâtre dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle²³. Au lieu de faire du vrai avec du faux – c'est-à-dire de produire une illusion de réalité via une série d'artifices imitant le réel –, il fait du faux avec du vrai – c'est-à-dire qu'il organise un matériau vivant, et pour ainsi dire palpable, afin qu'il apparaisse comme la duplication artificielle de ce réel.

Ce recours répété à des procédés de mise en scène théâtrale subordonnés aux impératifs dictés par l'illusion de réalité d'un objet censé être déchiffré comme effigie contribue, au final, à façonner un espace-temps doublement imaginaire puisqu'il s'agit de faire coïncider

deux univers – le film dans le film et le rêve dans le film – annexés au domaine de l'immatériel (*fig. 6*). En effet, la superposition des deux décors tridimensionnels, au lieu d'agir par redondance dans le cumul de leurs efficaces plastiques et matérielles, paraît au contraire opérer dans la récessivité pour s'effacer au profit de la création d'un monde décorporé et évanescent, propriétés que le film (projeté) et le rêve partagent au premier chef. Tout se passe comme si le refoulement de cette théâtralité obtenu grâce au redoublement scénique, était la condition nécessaire à l'accès vers une réalité parallèle qui, dans le film, devient cette autre scène de la vie psychique décrite par Freud sur la base d'une expression empruntée au fondateur de la psychophysique, Gustav Theodor Fechner, à savoir la scène du rêve²⁴.

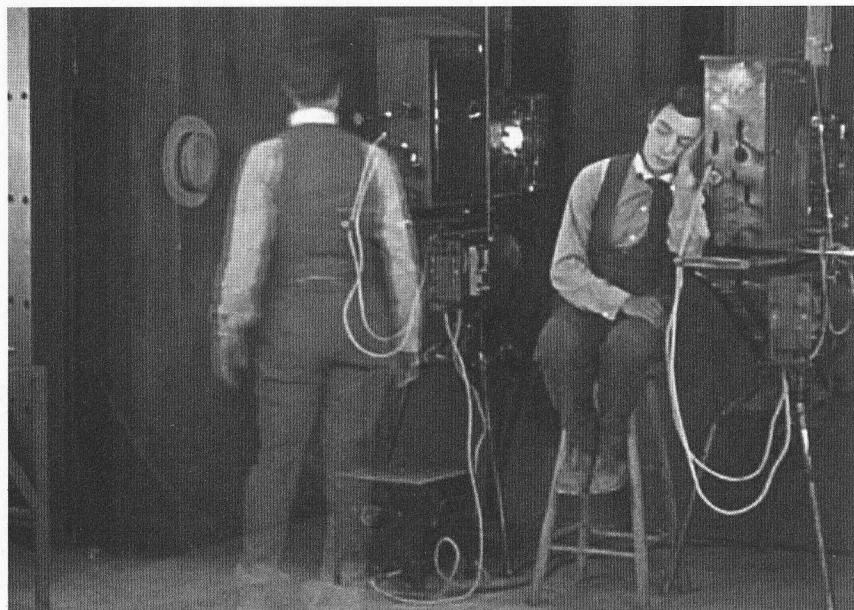


fig. 6

L'écran cinématographique comme scène du rêve

Freud définit la scène (*Schauplatz*) du rêve comme un espace mental qui, dépourvu de localisation précise au sein de l'appareil psychique, prend forme au courant de la vie nocturne pour servir de plate-forme à la dramaturgie onirique. Utilisant un lexique essentiellement topologique, il précise qu'après le « changement de siège » (*Umsiedlung*) de « l'activité d'âme » vers cette scène inconsciente, le rêve devient le site de représentations visuelles et auditives. La théorie du rêve proposée par Freud accorde un rôle décisif au caractère hallucinatoire de telles images perçues durant le sommeil, insistant sur la très forte illusion de réalité qui se dégage d'un vécu pourtant complètement fantasmatique et souvent absurde²⁵. Au cinéma, le spectateur occupe une posture comparable vis-à-vis du film puisqu'il expérimente une sorte de fantasme de saisie omnivoyante du monde provoquant chez lui une impression de réalité homogène et continue, l'illusion d'une perception directe et actuelle²⁶.

Maintes fois relevée et traitée dans les études psychanalytiques du cinéma²⁷, l'analogie entre la métapsychologie du rêveur et celle du spectateur de cinéma rencontre dans *Sherlock Junior* une expression particulière dans l'interpénétration de l'écran cinématographique et de l'écran du rêve. Forgé par le psychanalyste américain Bertram D. Lewin²⁸ à partir du vocabulaire technique du cinéma, ce concept d'écran onirique postule que tout rêve se projetterait sur un écran blanc symbolisant le sein maternel, tel que l'enfant l'hallucine dans le sommeil qui suit la prise de nourriture. En effet, le rêve, en tant que phénomène régressif, ramène le nouveau-né à l'état émotionnel au cours duquel, s'endormant sur le sein de la mère après la tétée, se crée une surface mentale réceptionnant les images oniriques. Selon

cette hypothèse, le désir de dormir peut être considéré comme une variante de fantasmes – fréquemment observés en psychanalyse – de retour à la matrice, c'est-à-dire une manifestation atténuée d'un désir de retrouver cet état de satiété bienheureuse goûté dans la symbiose avec le monde-mère²⁹. À cette composante affective de l'écran du rêve, s'ajoute la composante perceptive du sein-écran servant de support à la projection d'images essentiellement visuelles³⁰. De manière plus générale, toute activité perceptive s'étaierait sur un écran psychique formé à partir des interactions nouées avec la mère (son sein, son visage, son corps) qui fonctionne comme miroir primordial renvoyant toutes les images dans lesquelles l'enfant se reconnaîtra, officiant ainsi comme matrice de toutes ses formations imaginaires successives³¹.

Bien des psychanalystes estiment que notre relation au film est conditionnée par notre longue pratique de rêveur, c'est-à-dire par notre capacité naturelle à recréer chaque nuit un écran onirique dont on retrouve un double matériel au cinéma, interprétant ainsi notre plaisir de spectateur comme le reflet d'une jouissance lointaine procurée par nos rêves infantiles³². Le spectateur, retrouvant l'état d'impuissance motrice et la sur-stimulation de son organisation sensorielle, reconstruirait virtuellement l'écran du rêve déployé à chaque phase d'endormissement pour raviver une vision unitaire gommant toute altérité entre le Moi et le non-Moi³³. Ainsi, le privilège du cinéma résiderait dans cette puissance rétroactive apte à faire ressentir au spectateur ce sentiment d'indistinction procuré par la perception intégrative propre à la petite enfance, cette impression de participation active aux événements présentés par le film se justifiant notamment par la grandeur de l'écran qui englobe et aspire le spectateur dans son champ, amplifiant cette sensation d'imbrication entre le perçu et le percevant.

décourager, le rêveur démontrera son habileté à se maintenir littéralement dans le cadre de l'écran où se succèdent une série de plans mettant en évidence la mécanique du défilement d'images montées dans la diachronie. Sommé de suivre le rythme d'un montage cut qui le menace à tout moment d'expulsion, il se doit donc de trouver son équilibre à l'intérieur de chaque paysage qui se métamorphose brusquement dans un enchaînement totalement immotivé du point de vue narratif (fig. 7). Sorte de mise à l'épreuve de sa résistance à l'univers filmique, ce bref passage constitue en dernier lieu une forme de rite d'initiation imposé à l'intrus comme condition à son assimilation définitive au film *Hearts and Pearls*.

En traduisant visuellement le caractère paradoxal du médium cinéma, capable de donner l'illusion du mouvement à partir d'un matériau fondamentalement discret et sécable, cette séquence fait aussi la démonstration de ce qui fait la force du langage cinématographique, à savoir la possibilité d'assurer une impression de réalité et d'homogénéité en activant chez le spectateur une vision qui se rapproche au maximum de la perception naturelle. Imposé par la scène théâtrale qui circonscrit encore l'écran, ce défi, une fois relevé, autorise la fusion définitive entre le film et le rêve qui vont composer à leur tour une entité relevant de l'ordre de l'imaginaire, du fantasme et du désir, éléments fondamentaux au fonctionnement du dispositif cinématographique, comme de l'appareil psychique.



NOTES

- 1 Pour une analyse approfondie de ce film, voir la série d'études publiées par Andrew HORTON dans *Buster Keaton's Sherlock Jr.*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- 2 Si l'analyse se limite ici au cas des États-Unis, lieu d'origine du film et de son auteur, elle peut être extrapolée à l'ensemble de l'Europe.
- 3 Sur ces questions, voir Ina Rae HARK (ed.), *Exhibition. The Film Reader*, London/New York, Routledge, 2002; Noël BURCH, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan-Université (Fac), 1991 [1990].
- 4 Apparaissant entre 1905 et 1914, les *nickelodeons* – aussi appelés « théâtres électriques » en raison des enseignes lumineuses qui garnissent l'entrée – proposent pour un prix d'entrée modeste un programme continu de films et autres numéros de spectacles vivants comme des chansons, des actes de vaudeville, de variétés ou des conférences illustrées. Voir Russell MERRITT, « Nickelodeon Theaters: Building an Audience for the Movies », in *Wide Angle*, vol. 1, n° 1, 1976, p. 1905-1914.
- 5 Je renvoie à l'ouvrage de Ben BREWSTER et Lea JACOBS, *Theater to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford, Oxford University Press, 1997. Voir aussi Roberta E. PEARSON, « The Menace of the Movies. Cinema's Challenge to the Theater in the Transitional Period », in *American Cinema's Transitional Era. Audiences, Institutions, Practices*, Charles KELL et Shelley STAMP (ed.), Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2004, p. 315-331.
- 6 Vaudeville et cinéma répondent alors à la demande d'un loisir urbain, démocratique et varié, tout en tentant de concilier respectabilité et popularité. Voir l'introduction de Ina Rae HARK dans *Exhibition. The Film Reader*, op. cit., p. 1-19; « Vaudeville », in Richard ABEL, *Encyclopedia of Early Cinema*, London/New York, Routledge, 2005, p. 672-676.
- 7 Emmanuelle TOULET, « De la scène à l'écran, les lieux de représentation », in *Le Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopædia Universalis France, 1990, p. 387. En parcourant les littératures anglo-saxonne et francophone consacrées à l'histoire des salles de cinéma, il me semble que cette expression prévaut surtout dans la première, mais cette hypothèse serait à étayer de manière plus concise.
- 8 Cette expression, très en vogue dans les années 1910, figure dans un article de la revue *Le Film* (12 juin 1914) signé FANTASIO: « Dans chaque quartier, maintenant, les cinémas sont légion. On les appelle les "théâtres du pauvre" – définition incomplète, car le film a capté tous les publics », (publié dans Marcel L'HERBIER, *Intelligence du cinéma*, Paris, Coréa, 1946, p. 74). Cette idée apparaît aussi, dans sa « variante » économique, sous la plume de Charles LE FRAPER: « Le cinéma est le théâtre idéal des peuples. Il est la joie du pauvre parce qu'il est accessible à sa bourse. Il fait le bonheur de tous », in *Courrier cinématographique*, « Ouvrons des salles », 11^e année, n° 25, 15 juin 1912 (cité par Jean-Philippe RESTOUEIX, « Le public dans la presse professionnelle des années 1908-1914 », in « Le siècle du spectateur », *Vertigo*, 1993, n° 10, p. 27).

9 C'est le nom que donne l'un des premiers cinéastes anglais, William Paul, à l'appareil d'enregistrement et de projection qu'il utilise et vend à la fois. Voir Claudine AMIARD-CHEVREL, « Frères ennemis ou faux-frères (théâtre et cinéma avant le parlant) », in Claudine AMIARD-CHEVREL et al., *Théâtre et Cinéma, années vingt. Une quête de la modernité*, Lausanne, L'Âge d'homme, t. 1, p. 19.

10 Richard ABEL, « Screens », *Encyclopedia of Early Cinema, op. cit.*, p. 573.

11 L'article de Charlotte HERZOG me sert ici de référence : « The Movie Palace and the Theatrical Sources of its Architectural Style », in *Exhibition. The Film Reader, op. cit.*, p. 51-65.

12 Elic KONIGSON, « Au théâtre du Cinématographe. Remarques sur le développement et l'implantation des lieux du spectacle à Paris vers 1914 », in *Théâtre et Cinéma, années vingt. Une quête de la modernité, op. cit.*, p. 54.

13 Les balcons latéraux ont toutefois disparu, témoignant ainsi de la prise en compte de la vision frontale exigée par le dispositif cinématographique.

14 Si la fiction au premier degré correspond au film de Keaton dont nous sommes les spectateurs, la fiction secondaire serait celle du film *Hearts and Pearls* projeté par le héros, alors la fiction tertiaire émane de l'amalgame entre le film au second degré et le rêve de Sherlock Junior.

15 Robert KNÖPF, « Buster Keaton in the Context of Stage Vaudeville and Silent Film Comedy », in Robert KNÖPF (éd.), *Theater and Film. A Comparative Anthology*, New Haven/London, Yale University Press, 2005, p. 59-72.

16 Marcel OMS, *Buster Keaton*, Lyon, Société d'études, recherches et documentation cinématographiques, 1964, p. 38-40.

17 Keaton choisit ici une méthode régulièrement usitée dans le cinéma des premiers temps pour représenter le rêve d'un personnage, comme dans le célèbre film de Fernand Zecca, *Histoire d'un crime* (Pathé, 1901), inspiré par une scène du musée Grévin et mettant en scène la brève carrière d'un criminel, depuis son meurtre jusqu'à son exécution. La veille de sa mort, le condamné, allongé dans sa cellule sur un lit placé de profil le long d'une paroi, revoit en rêve les épisodes marquants de son existence à l'intérieur d'un « écran » apparaissant sur le mur servant de toile de fond, et qui s'avère être une scène ménagée dans la profondeur.

18 Voir à ce sujet les nombreux travaux de Tomm Gunning et André Gaudreault.

19 Noël BURCH, *La Lucarne de l'infini*, op. cit.

20 L'illusion de réalité est aussi encouragée par l'emploi de bruitages et de musiques qui favorisent l'adhésion spectatorielle. En dépit de leur approche fortement téléologique de l'histoire du pré-cinéma, lire sur ces questions Nicholas VARDAC, *Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*, New York, Da Capo Press, 1949 ; Hassan EL NOUTY, *Théâtre et pré-cinéma*, Paris, Éd. A.-G. Nizet, 1978.

21 L'impression de réalité au cinéma est garantie par une série de facteurs distincts mais interdépendants : perception d'une image photogrammatique en mouvement dotée d'un matériau visuel et sonore très riche ; perception d'une image 2D comportant des indices de 3D communs à la perception naturelle ; présence simultanée du son et de l'image ; immersion dans un dispositif particulier – obscurité de la salle, immobilité corporelle, suractivité sensorielle – créant une posture psychique qui renforce l'entrée du spectateur dans l'univers filmique ; perception d'un film qui se donne les apparences du monde réel via des codes permettant de construire un univers diégétique homogène, cohérent, plausible, etc. ; processus d'identification et de projection du spectateur, à la fois, à la caméra (identification primaire) et à la diégèse (identification secondaire).

22 Jacques AUMONT, *L'Image*, Paris, Nathan, 1990, p. 42.

23 Wolfgang Schivelbusch explique que, « nature, imitation de la nature, naturel, illusion : voilà les mots clés avec lesquels le XVII^e siècle luttait contre l'héritage baroque » pour défendre un modèle scénique dans lequel triomphe l'illusionnisme cher aux valeurs de la nouvelle bourgeoisie. Wolfgang SCHIVELBUSCH, *La Nuit désenchantée. À propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIX^e siècle*, trad. de l'allemand par Anne Weber, Paris, Le Promeneur, 1993 [1983], p. 145.

24 Sigmund FREUD, « L'interprétation du rêve » [1899-1900], in *Œuvres complètes*, A. Bourguignon, P. Cottet et J. Laplanche (dir.), Paris, PUF, vol. IV, p. 78-79 ; Gustav Theodor FECHNER, *Elemente der Psychophysik*, vol. II, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889, p. 461-462 et p. 519-520.

25 Sigmund FREUD, « Complément métapsychologique à la théorie du rêve » [1915], in *Métapsychologie, Œuvres complètes, op. cit.*, vol. XIII, p. 245-260.

26 Jean-Louis BAUDRY, *L'Effet-cinéma*, Paris, Éd. Albatros, 1978.

27 « Psychanalyse et cinéma », *Communications*, n° 23, Paris, Seuil, 1975 ; Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, éd. Christian Bourgois, 1993 [1977] ; Francesco CASETTI, « La psychanalyse du cinéma », *Les Théories du cinéma depuis 1945*, chap. 10, Paris, Nathan, 1999 [1993], p. 177-196.

28 Bertram D. LEWIN, « Le sommeil, la bouche et l'écran du rêve » [1949], in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 5, 1972, p. 211-223.

29 Selon Lewin, l'écran du rêve renvoie à la triade orale désir de dormir/désir de manger/désir d'être mangé.

30 En 1953, Lewin, apportant quelques correctifs à son article de 1949, précise que les enfants n'ayant pas connu l'expérience de l'allaitement sont également capables de mettre en place un écran du rêve, par des moyens détournés, comme l'attachement à un objet rappelant les formes voluptueuses du sein. *Id.*, « Reconsideration of the Dream Screen », in *Psychoanalytic Quarterly*, n° 22, 1953, p. 174-199.

31 Comme le suggère Didier Anzieu, l'appareil psychique, appelant l'instauration d'un écran mental pour pouvoir halluciner de manière négative le visage de la mère – notre premier miroir –, nécessite une structure réfléchissante qui aura été préalablement intériorisée, puis effacée, à l'aube de notre vie psychique. Le visage de la mère, en tant que premier objet visuel, constituée, en effet, la matrice de tous les écrans perceptifs ultérieurs, et se doit de disparaître pour laisser la place à un écran vierge de toute figuration. Didier ANZIEU, *La Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1995 [1985]. Voir aussi Guy LAVALLÉE, *L'Enveloppe visuelle du Moi : perception et hallucination*, Paris, Dunod, 1999.

32 Robert T. EBERWEIN, *Film and the Dream Screen. A Sleep and Forgetting*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

33 Guy LAVALLÉE, *L'Enveloppe visuelle du Moi : perception et hallucination, op. cit.*

34 C'est notamment l'hypothèse défendue par Jean-Louis BAUDRY, voir *L'Effet-cinéma, op. cit.*

35 Préoccupés par cette question de l'impression de réalité, les cinéastes vont très tôt mettre en scène des personnages aux prises avec le dispositif cinématographique, comme dans *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Porter, 1902) où le héros, confondant la réalité et la fiction, se précipite sur l'écran pour empêcher le déroulement de l'action. De nombreux films dans lesquels figure ce thème de la réflexivité permettent de mesurer le degré d'implication, de distanciation, de conscience ou d'inconscience du public à l'égard du spectacle cinématographique.

36 Octave MANNONI, « Je sais bien, mais quand même... », in *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Aure Scène*, Paris, Seuil, 1968, p. 859-870. Touchant à la question du fétichisme, le désaveu survient au moment de la découverte par l'enfant de l'absence de pénis chez sa mère, qui va entraîner la constitution d'un fétiche propre à soutenir, envers et contre cette réalité intolérable, la croyance absolue en l'existence d'un phallus maternel. Si, dans le cas particulier du fétichiste, l'ancienne croyance se maintient sous une forme distinctive permettant de nier la réalité du manque maternel, chez la plupart des individus, la dénégation du phallus maternel devient le modèle de tous les systèmes de croyances et de toutes les répudiations de la réalité ultérieurs.

37 Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma, op. cit.*